

Alatriste en el corral de comedias

CÉSAR OLIVA

Universidad de Murcia

Diego Alatriste, ese falso capitán de Flandes que se mueve por las calles del Madrid de los Austrias menores, por una Corte en cuyo horizonte empezaba a ponerse el sol como en cualquier nación europea, Diego Alatriste, digo, deambula por una serie de decorados tan reconocibles como veraces. Este oscuro personaje anda desde la Puerta de Toledo a los límites del Buen Retiro, desde la calle del Lobo hasta las huertas del Duque o de Juan Fernández, desde la cuesta de la Vega al sombrío callejón de Cantarranas. La geografía urbana de ese soldado que luchó en la toma de Mástrique es la más variopinta y real que el lector puede suponer. Su autor, y mentor, bien que se documentó para lograr esa sensación tan grata que es creer que todo lo que pasa pudo haber sido cierto, aunque el lector sabe que no es más que una mentira con coloratura de verdad. Su autor, y mentor, sigue y persigue esa técnica que trajera a la castellana lengua aquel monstruo de la narración por buen nombre Benito Pérez Galdós, que no es otra que la de mezclar ficción con realidad. Como veremos a continuación, no es ésta una fórmula circunstancial, sino que se repite a lo largo de la serie con implacable regularidad.

De ahí que veamos caminar a Diego Alatriste por los rincones más reconocibles del callejero madrileño, como son el Alcázar Real, las iglesias de San Ginés y San Sebastián, el Carmen Descalzo, las gradas de San Felipe y, cómo no, los corrales de comedias que por aquellos años veinte del décimo séptimo siglo acaparaban la atención de propios y extraños. Precisamente aquí acercaremos nuestra lupa de la curiosidad, pues bien que se puede decir que el autor, y mentor, de este funambulesco personaje está muy al tanto de la vida teatral de esa ciudad, de esa sociedad y de ese país. No es raro, pues España vivía pendiente del quehacer de cómicos y poetas; y en un país en donde la

miseria y la podredumbre empezaban a sustituir a las glorias imperiales, se daba enorme importancia a un estreno del Fénix de los Ingenios o a una reposición del fraile Téllez, oculto en el patronímico Tirso de Molina. Habría de pasar muchos años, siglos, para encontrar una efervescencia social similar, con un malhadado juego que consiste en introducir una pelota en un espacio flanqueado por una red. Así son las cosas, y en una nación en la que el índice de alfabetización era bajísimo, la gente se entretenía oyendo décimas o redondillas en espacios otrora dedicados al cuidado de gallinas y capones. Ésta es la gran paradoja de la cultura española del llamado Siglo de Oro: que ignorantes absolutos de rimas y leyendas tenían oído para decidir si la declamación era correcta o no lo era. Como diría después un personaje del célebre y plagiaro poeta francés Jean Baptiste Poquelin, hablaban en prosa sin saberlo; entendían de versificación sin pasar por academias o universidades.

Y aquí tenemos a Diego Alatríste, y a su fiel Íñigo de Balboa, viviendo en un sin vivir, comiendo en un sin comer, durmiendo más de día que de noche, pues la amenaza del enemigo siempre viene de la oscuridad, pero acudiendo a estrenos de Lope de Vega o de Tirso, incluso del propio don Francisco de Quevedo, curioso camarada del soldado de Flandes; curioso por lo que de perdulario tiene, más que por el uso y abuso que hace tanto de su acerada pluma como de su acerado acero. En estas amistades radica uno de los ejemplos más relevantes de la personalidad de estos relatos: Diego e Íñigo, personajes de ficción, conviven con Quevedo, personaje real. De la misma manera que el Príncipe de Gales, real, está a punto de morir de una cuchillada de Gualterio Malatesta, ficción; o el Conde-Duque, verdad, se perturba ante la posibilidad de que el representante de la corona inglesa pudiera caer muerto en una callejuela de Madrid, acción de todo punto inventada. Es en esta combinación de mentiras literarias y realidades históricas en donde hay que entender el vehículo de la narración de Arturo Pérez-Reverte, y su discurrir por los raíles de los lances y conflictos de sus personajes.

Y si todo ello merece el interés del curioso, por no decir del crítico literario que curioso debería de ser, alcanza para nosotros especial atención

cuanto rodea al mundo de la escena, no ya por el especial protagonismo que el autor le concede, sino como ejemplo de esa técnica combinatoria. Si alguna duda tiene el lector, déjese llevar por los acontecimientos que se cuentan de la farándula, en la seguridad de que encontrará en ellos mil certezas que prueban el preciso conocimiento que tiene su autor tanto de ese mundo como de la influencia que ejerció sobre la sociedad de su tiempo. Ése será el propósito de nuestro próximo recorrido.

Diego Alatríste visita los dos corrales de aquel Madrid de holgazanes y “¡agua va!”, que son, el del Príncipe y el de la Cruz. Los visita como lugar habitual de tipos como él, aparentemente alejados de culturas y delicadezas. Y lo hace como la cosa más natural del mundo; como también acuden Quevedo y sus amigos de tertulia, en donde no falta el dómíne Pérez, y Caridad la Lebrijana, y tantos y tantos hombres y mujeres convenientemente separados en sus asientos. Y no sólo los visita nuestro héroe, aunque mejor sería llamarlo antihéroe, sino que se relaciona con cómicos y cómicas. Con una de ellas mantiene un contacto tan informal como intenso, a pesar de las sospechas del marido, y a pesar de tener que compartirla con otros hombres, superiores en número y dignidad. Todo son mentiras con color de verdad, como venimos manteniendo. El mundo de la escena, pues, está presente en las aventuras de Alatríste, y desde la primera novela de la serie y, además, con toda propiedad, como veremos enseguida. A lo largo de la mayoría de sus andanzas se mantiene esa fascinación por el teatro, de la misma manera que se mantiene su relación con la actriz María de Castro. Escenarios y personajes desfilan por estas páginas retratando un gremio que, por sensibilidad y sentido de lo plebeyo, encaja perfectamente con la naturaleza de esos tipos que habitan el gran teatro del mundo y, más concretamente, el de un imperio venido a menos. Qué mejor metáfora que la bajeza de esta especie para explicar la catadura moral del protagonista, y qué mejor metáfora también que la dignidad del coturno para ejemplificar el desenlace de una novela en la que un cómico ayuda a salvar a la propia corona. Son líneas que se entrecruzan para sostener el armazón de una

narración que tiene préstamos de aquí y de allá; préstamos que muestran profundo conocimiento de una época y de una realidad social y artística.

Por eso los testimonios que se saca de la manga Pérez-Reverte pueden ser perfectamente compatibles con lo que sucedía en los años de referencia. Empecemos por los corrales de comedias y concluyamos con los representantes que los poblaron, y veremos que unos y otros son ejemplo de una realidad, a pesar de que los cómicos escondan sus personalidades en nombres no exentos de intención paródica.

Si en *El capitán Alatriste* buena parte del desenlace se urde en el corral del Príncipe, nombre concreto de su capítulo X, *El caballero del jubón amarillo* comienza con una acción paralela: mientras que el protagonista se pelea con un jovencito llamado Lopito Félix de Vega Carpio, hijo del famosísimo poeta, Tirso de Molina estrena comedia en el corral de la Cruz, nombre precisamente del capítulo primero. También, en otros rincones de la serie, abundan las alusiones al mundo de la escena, de la mano de la intermitente relación del capitán con una artista. Todo el mundo sabe que esos espacios escénicos que aparecen corresponden exactamente a los dos grandes coliseos que la Corte disponía por esos años, es decir, que es natural que los personajes de la ficción acudan a ver comedias de verdad. Dado que los estrenos de éstas no coinciden exactamente con las fechas de representación que se indican en las novelas, hay que pensar que la de *El arenal de Sevilla*, de Lope de Vega, en *El capitán Alatriste*, puede referirse a cualquier reposición de 1622 ó 1623. La comedia debió de escribirse en 1603 (Sáinz de Robles 1966: 1381), ya que figura en la primera relación de obras de *El peregrino en su patria* (1604), y el Fénix vivió en Sevilla en 1603, y en la tumultuosa casa de Mateo Alemán, sitio idóneo desde donde conocer la picaresca de la capital del Guadalquivir. La cita de *La huerta de Juan Fernández*, de Tirso de Molina, en *El caballero del jubón amarillo*, se refiere concretamente a su estreno de 1626 (Blanca de los Ríos 1989: 599-600), aunque parece que la obra fue retocada en 1630. En este caso, el novelista acumula otros datos que alternan la verdad histórica con la ficción, como es la representación del entremés de Quiñones de Benavente, *Daca el coche*, el cual no hemos podido verificar que

exista dentro de la producción del poeta madrileño. Cotarelo cita un *Daca mi mujer*, sin especificar el autor (Cotarelo 2000: CLIV tomo I). Pérez-Reverte, en cambio, asegura que lo documentó, cosa que por supuesto no vamos a discutir. En la novela, al acabar su representación es cuando entra Alatríste al corral. Por eso éste pregunta:

- ¿Qué tal estuvo el entremés?

- Fue bueno. *Daca el coche*, se llamaba. De Quiñones de Benavente, y reímos hasta llorar. (Pérez-Reverte 2003: 21)

Sí es real con toda seguridad el título de la jácara de *Doña Isabel la ladrona* (figura en *Colección de Entremeses*, de Emilio Cotarelo y Mori, con el título exacto de *Jácara de Doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, tomo II, p. 574). Si el entremés se hace entre la primera y segunda jornada de *La huerta de Juan Fernández*, la jácara pasa entre la segunda y tercera. Pérez-Reverte la define como

[...] canción famosa dicha en lenguaje de germanía, que una representante madura y todavía apetecible, llamada Jacinta Rueda, nos regaló con mucho donaire. (Pérez-Reverte 2003: 27)

Tanto el corral del Príncipe como el de la Cruz eran lugares sobradamente populares desde dos décadas antes de acabar el siglo XVI. Cuando Felipe II trasladó la corte a Madrid, en 1561, las casas que empezaron a construirse tenían que ser, por lo menos, de dos plantas, situando los corrales en la parte trasera y no delante. Esto afectaría a la estructura de los nuevos teatros que, desde 1565, contaban con el privilegio de la Cofradía de la Sagrada Pasión para rentabilizar las recaudaciones que las representaciones producían. En 1574 dicha Cofradía había arrendado un corral en la calle del Sol y dos en la del Príncipe, uno de un tal Burguillos y otro de Isabel Pacheco. Ese mismo año, la Cofradía de la Sagrada Pasión y la de Nuestra Señora de la Soledad, fundada siete años antes, se pusieron de acuerdo para gestionar tales espacios. El negocio

empezaría a ser rentable porque en 1579 ambas instituciones compraron un corral en la calle de la Cruz y otro en la del Príncipe, abandonando poco a poco los alquilados. Como curiosidad, recordaremos que Lope de Vega tenía 17 años cuando se produjeron estas adquisiciones (observemos la perfecta coincidencia existente entre su llegada al teatro y el formidable desarrollo del negocio de la escena) y Tirso de Molina aún no había nacido. Lo hizo en 1583, 21 años después que el Fénix.

El 29 de noviembre de 1579 se celebró la primera representación en el corral de la Cruz, corral que experimentará diversas modificaciones hasta 1600, año en el que presentaba ya la distribución habitual de estos locales. No obstante, hasta 1735 no existirán planos fiables, debidos a Pedro de Ribera. Se sabe que disponía de dos corredores laterales, más otro corredor alto, y que no se abrieron ventanas de vecinos hacia el patio hasta 1630. Sólo de 1636 hay una referencia a la construcción de un aposento. John J. Allen opina que quizás no hubo nunca aposentos (los actuales palcos) en el corral de la Cruz, porque no los necesitaba al haber ventanas abiertas en las casas vecinas. Recordemos que dicho corral estaba en el cruce de la calle del mismo nombre con la actual Espoz y Mina y el callejón de Álvarez Gato. En esa esquina hay una placa que así lo testimonia.

El corral del Príncipe es un poco posterior, concretamente de 1582. Se inauguró el 21 de septiembre, día de San Mateo. Pellicer nos habla de cierta prisa en abrirlo, ya que, aunque hubiera “tablados”, todavía no estaban “hechas las gradas, ni ventana, ni corredor” (Castillejo 1984: 14). Es evidente que lo boyante del negocio hizo acelerar los planes de inauguración. “El aprovechamiento o producto que sacaban en aquellos tiempos los hospitales de la Pasión y de la Inclusa, solía ser de 140, 160 y tal vez 200 reales en cada representación, además de lo que los autores sacaban para sí y para sus compañías” (Pellicer 1975: 54). El corral del Príncipe, situado en la calle de su nombre, y que aún lo conserva, queda como modelo de lo que sería cualquier corral de la corte, y de Castilla toda, pues es el que, tras diversas modificaciones, se mantiene en la actualidad con la denominación de Teatro

Español. En el lugar en el que éste se encuentra, abierto a la moderna plaza de Santa Ana, estaría ubicado el viejo corral. Son tantos los datos de pequeñas y grandes reconstrucciones que se hicieron del mismo al cabo de los años, que existe abundante documentación sobre cómo debía de ser tanto el escenario como la sala y sus dependencias.

Por curiosidad, señalamos que los dibujos de Joan Mundet que representan este corral del Príncipe en el cómic de *El capitán Alatraste* se ajustan a la conocida, e inexacta, ilustración de Juan Comba del corral de la Pacheca, de finales del siglo XIX, en vez de a las investigaciones más rigurosas de Allen y Ruano de la Haza.

En este punto, nos interesa testificar que los corrales eran lugares propicios para el encuentro de la gente, para sus relaciones sociales, además de forjar, poco a poco, un espacio para críticas que iban más allá de las que salían de las propias comedias. Son abundantes los datos que ofrecen cronistas y viajeros que, por conocidos, se hace ocioso reiterar. Sin embargo, bien está recordar que tales locales simbolizaban uno de los escasos comportamientos democráticos de aquella sociedad, si queremos decir con ello la posibilidad de reunir, en un mismo acto, al máximo representante del poder civil y el ganapán más desarrapado. La comedia hacía posible compartir el hecho estético del poema dramático representado, gracias a la enorme diferencia de precios con que se vendía. Los más elevados, para espectadores que pudieran situarse en lugares privilegiados, y los más baratos, para quienes vieran la función de pie. Esta variedad, que alcanza a la distinción de sexos, pues lleva a las mujeres a la cazuela y a los hombres al resto de la sala, confiere una ansiedad especial en la recepción, tanto en sus aspectos sensuales, como en los simplemente comerciales: por la manera de acoger las escenas más eróticas, por la rivalidad entre compañías, por las ganas de reventar estrenos que se presumen novedosos, etc. En este contexto no es difícil comprender que Diego Alatraste sea allí protagonista de escenas tan sorprendentes como una pelea a espadas con varios mosqueteros emboscados en el fragor de la representación de *El*

arenal de Sevilla. Tampoco, que acuda como quien no hace nada al estreno de *La huerta de Juan Fernández*, tras acuchillar a un jovenzuelo irascible.

Un cronista de la época da cuenta, de manera admirable, del clima que respiraban estos teatros. Transcribo una parte, según el texto recogido por Díaz de Escovar y Lasso de la Vega (Díaz 1924: 249-250):

Poco a poco el local se anima con las voces de los que expenden agua, vino, torrados, aloja, piñones y confituras; la sala y la cazuela llénase de gente que reduce en sus puestos a los holgados madrugeros. Entran los cobradores, y la una de nuestras vecinas saca del pecho un papel donde trae envueltos los diez cuartos de la localidad; la otra, después de revolver entre los faldones del jubón y del guardainfante, saca el pañuelo a uno de cuyos extremos anudado lleva el dinero, que entrega, y aguarda le devuelvan los diez maravedíes que restan, y con ellos compra una media de avellanas y un ochavo de cañamones. Comienzan a cascar y comer avellanas, cuando Brinda, que no quita ojos del patio, dice a su compañera: “!Ah, vecina! Miradle, miradle, a Feliciano, que se sienta en banqueta de barandilla...”. Ambas se incorporan para ver al recién llegado, que a su vez dirige una mirada hacia la cazuela para hacer juicio de las mujeres que la ocupan. Se reconocen, se saludan, y Feliciano llama a un vendedor y le envía una docena de limas.

Ya la cazuela está repleta cuando el aposentador hace su entrada conduciendo a cuatro mujeres, tapadas y lucidas, que le dieron veinte cuartos porque les hiciera hueco en buen sitio. Llegase a nuestras vecinas, y les dice que se recojan: ellas protestan, alegando que vinieran las tales damas más temprano para tomar buen sitio; él porfía diciendo que damas como aquéllas a cualquier hora vienen temprano, y las deshuesa, colocando a las tapadas, que caminan descubriendo unos bizarros chapines de tisú de oro. Refunfuñan las unas, replican las otras y al fin todo viene a quedar en calma cuando se oyen las guitarras y el gracioso hace su presentación, entre los aplausos del público.

La obra comienza. El auditorio escucha con tal interés y atención que pone todas sus facultades a merced del artista, compenetrándose con la obra y percibiendo con todo su espíritu las emociones que el poeta encarna en cada uno de los personajes. Frecuentemente resuenan palmadas de entusiasmo, y

cada una de las frases y grotescas muecas del gracioso es recibida con grandes risas por la mayoría, y con protestas de los mosqueteros, que, como gente recia y del trueno, no gustan de tales sandeces. Aún no ha mediado el acto, cuando se oyen voces a la puerta de la cazuela. Son dos mozuelos que arman pendencia con los cobradores. El público sisea para que callen, y pide que los hagan salir; pero los mozos acometen y la cazuela se levanta, corriendo las mujeres desatinadas y produciéndose gran alboroto entre los que huyen y los hombres que vienen del patio a socorrerlas y a poner paz.

Mientras tanto la representación se ha interrumpido, y los cómicos, acostumbrados a tales sucesos, hablan entre sí aguardando pacientemente a que la cuestión quede terminada, como así sucede...

Un corral de comedias, pues, era un sitio propicio a las pasiones de todo tipo, incluidas las literarias. En su *Loa* a la comedia, el autor de compañía Lorenzo Hurtado hace la mejor descripción posible, no sólo de las partes del corral, sino del clima que éste vivía. Oigámosla en boca de los propios cómicos que la representaron, cuyos nombres verdaderos figuran al lado de los textos que dicen:

Cintor.	Perdón, nobles aposentos.
Linares.	Favor, belicosas gradas.
Bernardo.	Quietud, desvanes tremendos.
Piñero.	Atención, mis barandillas.
Pinelo.	Carísimos mosqueteros, granujas del auditorio, defensa, ayuda, silencio.
Margarita.	Hermosuras cortesanas,
Inés de Hita.	así el abril de los años sea en vosotras eterno, sin que el tiempo que tenéis no se sepa en ningún tiempo. Que piadosas y corteses pongáis perpetuo silencio

a las llaves y a los pitos,
silva de varios sucesos.

La presencia de cómicos en las páginas de la serie de Alatraste es un perfecto ejemplo de relación entre la vida social y teatral de la época y la imaginación del autor. Si los actores son elementos pasivos ante la pelotera que se arma en el patio, en plena representación de *El arenal de Sevilla*, en *El caballero del jubón amarillo* dichos actores juegan un papel determinante. Tanto María de Castro, la actriz que encarna a doña Petronila en *La huerta de Juan Fernández*, como su marido, Rafael de Cózar, son fundamentales en el intento de salvar la vida del rey Felipe IV ante una conspiración. Sin embargo, ni hubo una María de Castro, ni mucho menos un Cózar, aunque bien que existieron unos *alter ego* perfectamente identificables con la personalidad de aquéllos. Y son muchos los nombres que aparecen en distintos inventarios del gremio: María de Córdoba (*La Bella Amarilis*), María de Heredia, Francisca Bezón (*la Bezona*), María Riquelme, María de los Reyes, Luisa Romero, Antonia Granados, Jerónima de Burgos (*la Gerarda* de Lope de Vega), además de las que enseguida citaremos expresamente. Entre los hombres, Sebastián de Prado, Manuel Escamilla, Cristóbal de Avendaño, Cosme Pérez (el célebre *Juan Rana*), Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo (padre e hijo), Manuel Vallejo, Gabriel Cintor, Francisco López, Damián Arias y una larga lista de celebridades. Insisto en que ni María de Castro ni Rafael de Cózar, trasunto de los anteriores, son realidades históricas, aunque sus biografías se ven en las de muchos de estos célebres representantes.

Por consiguiente, Pérez-Reverte conoce de sobra la licenciosa vida de los cómicos, y la plasma con detalles realistas. Hubo, sí, un Castro actor, citado por Agustín de Rojas dentro de una de sus relaciones de colegas:

De los farsantes que han hecho
farsas, loas, bailes, letras,
son Antonio de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,

Sánchez, Ríos, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
y el del hijo de la tierra,
Caravajal, Claramonte
y otros que no se me acuerdan.

Pero de ese Castro (que aparece sin nombre propio) sólo se sabe que “estaba con su mujer en la compañía de Rodrigo Osorio, en Valencia, hacia 1588” (Rennert 1909: 448).

Nos importa aquí advertir, por el paralelismo que podemos apreciar entre novelas y vida teatral española, los difíciles afectos entre matrimonios de cómicos, muchos de ellos concertados más por intereses mercantiles que por amor. A veces, incluso, para justificar un estatus. Ni la iglesia ni la Inquisición permitirían convivir a estas personas sin que estuvieran unidas por los sagrados lazos. Por eso no es de extrañar, sino todo lo contrario, que sean tan frecuentes las historias reales de cómicos engañados y engañadores. Tanto, que Pérez-Reverte se vale de ellas para describirlas aun con distintos nombres. Veamos algunos ejemplos de la historia real de actrices y actores en las que se pudo basar.

La actriz Josefa (o Jusepa) Vaca fue esposa del actor Juan de Morales, con el que tuvo no pocos conflictos. Éste, que era autor de compañía, fue llamado *El bonito* y, según otros, *el Divino*, pues tenía fama de “buen mozo y galante” (Díaz 1924: 213). Parece que el matrimonio de ambos aparentaba mucho en lujo y que los Duques de Feria y Rioseco tuvieron sus más y sus menos con la actriz, cosa que motivó el destierro tanto de la compañía de Morales como el de ambos nobles. De este lance Julio Monreal definía al tal Morales en este romance:

Jusepa Vaca, su esposa,
quiero decir su mitad,
aunque los murmuradores
ni por media se la dan,

de cuantas pisaron tablas
en toda la cristiandad,
es, por bella y por discreta,
famosa entre las que más.

Comedias le escriben Lope
y Pérez de Montalbán,
y hasta el mismo Padre Téllez
con su pimienta y su sal.

Los señores Mosqueteros
no la silbaron jamás,
ni la femenil "cazuela"
con sus llaves le hizo mal,
y está el ilustre senado
chocho con su habilidad.

... ..

Dos duques, lindos y mozos,
por ella están a matar;
"Feria" dicen que en la feria
de amor es tratante ya,
y "Rioseco", aunque está seco,
tiene para ella un caudal.

Duques son que dan "ducados",
dineros son calidad.

Siempre ha tenido Morales
cosquillas en el jugar,
mas la señora Jusepa
no las consistió jamás,
y cuando celos le pide
más ahina se los da.

Pero no fue el único en ironizar sobre la condición de esta actriz y su matrimonio. El Conde de Villamediana también espetó:

Oiga, Josefa, mire que ya pisa

esta Corte del Rey, cordura tenga,
mire que el vulgo en murmurar se venga,
y el tiempo siempre sin hablar avisa.

... ..

Por esta dura y eficaz divisa, (*levantando Morales el garrote.*)
que de hablar con los Príncipes se abstenga,
y aunque uno y otro duque a verla vengan,
su marido, no más, su honor y misa.

Dijo Morales y rióse un poco,
mas la Josefa le responsa airada:
¡Oh, lleve el diablo tanto guarda el coco!
¡Malhaya yo si fuese más honrada!
Pero como ella es simple y él es loco,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Luis de Góngora terció en el tema, con uno de sus sonetos satíricos, y Juan Navarro escribió esta quintilla:

Si a Morales el decoro
no guardara por ser “flaca”
su “Vaca”, casto tesoro,
quien es cabeza de “vaca”
fuera cabeza de “toro”.

Más significación social tuvo la relación de María Calderón con el Rey Felipe IV. La famosa actriz era esposa de Pablo Sarmiento. En 1624 empezó a trabajar en el Corral de la Cruz, en donde estuvo varios años. Fue rival artística de *La Bella Amarilis*. Cuenta Lope de Vega que ambas se hicieron vestidos por valor de 2.000 ducados. El estar trabajando en dicho corral en 1626 mueve a pensar que la Calderona bien puede ser trasunto de la María de Castro de la novela. No deja de ser emotivo que Íñigo Balboa adelante, en la narración de *El caballero del jubón amarillo*, que ésta será sustituida en el corazón real precisamente por la Calderona, con dieciséis años, y que la pobre María de

Castro morirá del mal francés en un hospital. Aquélla, la de verdad, estuvo enamorada del Duque de Medina de las Torres; ésta, la de ficción, del Conde de Guadalmedina. El de Medina, al parecer, también la amó con todas sus consecuencias. Fue el propio Rey quien se interesó por ella, tras verla en el escenario de la Cruz. Hay que entender al monarca, pues apenas tenía 22 añitos, llevaba cinco reinando (empezó a hacerlo en 1621, a los 17 años), y ya estaba cansado de su auténtica esposa, Isabel de Borbón, con la que se casó con once años no sé si cumplidos. Consciente del interés de Felipe por María Calderón, ésta le propuso al Duque huir de Madrid. Pero Medina, temeroso de la corona, prefirió “ceder a Su Majestad un bien que no se hallaba en estado de disputarle”. María lo calificó como “traidor a su cariño e ingrato para con su amante”. Después de varios episodios, el Duque permaneció oculto en casa de la actriz, aunque permitiendo sus relaciones con el Rey. Pero hay razones para pensar que no sólo compartía lecho con éste, sino que, además, lo hacía con un poeta y con un religioso, de ahí la popular redondilla

Un fraile y una corona,
un duque y un cartelista
anduvieron en la lista
de la bella Calderona.

De la relación de la Calderona con Felipe IV nació don Juan de Austria, hijo natural del Rey, y que fue reconocido como tal. Algunos años después de su nacimiento (17 de abril de 1629), la actriz tomó los hábitos de religiosa. Ingresada en un monasterio en la Alcarria, su vida ejemplar le llevó a ser designada abadesa. Parece ser que compartió convento con una (probable) hija suya y del mismo Felipe IV, que llevó por nombre Luisa Orozco Calderón.

Junto a vidas eminentemente desordenadas de famosas actrices hay también ejemplos de desenlaces místicos en sus agitadas trayectorias artísticas. Francisca la Baltasara es un caso destacable. Su verdadero nombre era Ana Ruiz, y fue muy aplaudida y querida del público, y poetas como Lope le

escribieron comedias a su medida. Incluso tres de ellos (Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de la Rosa) se reunieron para componer *La Baltasara*, inspirada en la vida accidentada de esta actriz y su conversión final. De esta actriz se cantaba en los corrales:

Todo lo tiene bueno la Baltasara,
todo lo tiene bueno, también la cara.

Estuvo casada con Miguel Ruiz, el gracioso de la compañía de Heredia, en la que ella misma actuaba. No quedan claros los motivos por los que esta actriz se retiró a una ermita cerca de Cartagena, dedicada a San Juan Bautista. Murió relativamente joven, y se dice que cuando expiró sonaron las campanas de manera espontánea.

Por la similitud de su aislamiento espiritual a veces ha sido confundida la biografía de la Baltasara con la de otra actriz, Francisca de Gracia, la cual, junto a su marido Juan Bautista Gómez, llegaron a Murcia con la compañía de Andrés de Claramonte. La cómica iba a misa a la catedral los sábados al amanecer, y en una ocasión tuvo una visión sobre la vida de penitente que debía de llevar. Pidió permiso al cabildo para retirarse a una cueva cerca de la Fuensanta, en la que pasó 28 años, hasta su muerte. Dejó todo su dinero, joyas y vestidos para la Virgen y su ermita, falleciendo en el hospital de la ciudad en 1638. Todavía se conserva el lugar de su reclusión, en el camino del Convento de la Luz a la Fuensanta, con el nombre de Cueva de la Comediante o de la Cómica.

Respecto a Rafael de Cózar, el actor y autor de compañía que comparte cartel con su esposa María de Castro, se puede afirmar que no existió un cómico con ese nombre. A pesar de ello, Pellicer cita a un poeta así llamado entre los escritores cómicos antiguos: “los andaluces Cetina, Cózar, Fuentes, Ortiz, Mexía y Malara” (Pellicer 1975: 122). Sin embargo, creemos encontrar en ese preciso patronímico la imagen de un Rafael de Cózar, profesor, poeta y novelista actual, que vive en Sevilla y nació en Tetuán. De ser así, sería un curioso referente del

autor a un colega que le admira, si hemos de creer *El País* (26-10-04), pues así se manifestó en una tertulia en el Círculo de Bellas Artes, a propósito de la presentación de *Cabo Trafalgar*. Cózar, el cómico inventado, tiene un papel principal en *El caballero del jubón amarillo*, ya que es pieza fundamental en el desmantelamiento del complot para asesinar a Felipe IV. Sin embargo, sus rasgos tanto físicos como humanos lo definen como un artista pusilánime, capaz de facilitar el acceso de caballeros no sólo a sus actrices sino a su propia esposa. No deja de ser irónico que Joan Mundet, el citado ilustrador de la novela, que a la vez lo es de los cómics editados sobre el capitán, dibuje al cómico en cuestión con rasgos muy semejantes a los de nuestro contemporáneo poeta de Tetuán. Y que Pérez-Reverte lo pinte con esta sarcástica tonalidad:

Rafael de Cózar, gloria de la escena española, comediante famosísimo de quien tendré ocasión de hablar en detalle más adelante, limitándome a avanzar por el momento que, aparte su talento teatral –los personajes de barba y caballero gracioso, criado pícaro o alcalde sayagués, que interpretaba con mucho donaire y desparpajo, eran adorados por el público–, Cózar no tenía reparos en facilitar, previo pago de su importe, acceso discreto a los encantos de las cuatro o cinco mujeres de la compañía; que por supuesto eran todas casadas. (Pérez-Reverte 2003: 25)

Lo cierto es que esa noche Cózar no era el actor chispeante y gracioso que veíamos sobre las tablas, siempre con la réplica ingeniosa en los labios y de permanente buen humor, con aquel aire burlón, tan suyo, de sorba yo y ayunen los gusanos... (Pérez-Reverte 2003: 277)

Este Cózar, por consiguiente, se enreda en una historia de tintes políticos, en la que la arrogancia de Alatríste, con la ayuda de su fiel Iñigo, más la de Francisco de Quevedo, será capaz de remediar lo que parecía irremediable. Una historia en la que no faltan referencias auténticas a la vida teatral del momento, como es caer en la cuenta de que lo que le sucede a ese cómico en la vida real se parece al papel que hizo en una ocasión, el de Beltrán Ramírez, que salva la

vida del Rey en *El tejedor de Segovia*, del mejicano Ruiz de Alarcón (p. 307). De nuevo nos encontramos con la mezcla de personajes y acciones de veras con otros y otras de ficción, pues no faltan, una vez más, referencias a hechos que tienen que ver con la escena. En este caso concreto, además, los preparativos de una comedia inventada, *La espada y la daga*, debida a la pluma del mentado Quevedo, y que se va a representar, como si de un teatro cortesano se tratara, en los jardines de El Escorial, por cierto, uno de los lugares menos propicios para Talía, como sí lo fueran en cambio los del Buen Retiro, la Zarzuela o Aranjuez.

Otra nota de divertida mezcla entre ficción y realidad es la presencia en estas páginas del Secretario del Consejo de Castilla. Aparece en alguna tertulia, junto al gran Lope de Vega, pero también firma la ficticia Aprobación de *El caballero del jubón amarillo*, en la última página del volumen. El tal funcionario responde al nombre de Luis Alberto de Prado y Cuenca. Quitémosle el Prado y aparecerá el entonces Secretario de Estado de Cultura, amén de investigador y poeta.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Pérez-Reverte se vale de la evidencia histórica para conseguir una ficción más real si cabe. Algo que uno de los grandes narradores de la literatura española, uno de sus maestros, hacía como ninguno. Nos referimos a Pérez Galdós, que citamos al principio, y que no está de más recordar que también se valía del mundo de la escena para documentar de la manera más creíble las aventuras de sus héroes. Como era aquélla en la que, en uno de sus primeros *Episodios Nacionales*, *La Corte de Carlos IV*, contaba el estreno de *El sí de las niñas*, vista desde los ojos de Gabriel Araceli. Pocas descripciones como aquélla dan fe de una efeméride teatral tan significativa como resultó ser dicha comedia de Moratín.

Qué duda cabe, por todos los casos a los que hemos hecho referencia, y otros que los límites de un trabajo como éste no permiten, que el mundo en donde se desarrolla buena parte de las aventuras del capitán Alatriste tiene mucho que ver con la vida de cómicos y corrales del siglo XVII. Una prueba más de la teatralidad de la vida española del Barroco, de la que hablara Emilio Orozco (1969), y de la especial simpatía que el novelista de Cartagena siente por

los escenarios. Por eso su oficio se asemeja tanto al de los cómicos que retrata, ya que ambos trabajan, como diría el gran Agustín de Rojas

Con el agua, con el sol,
con el aire, con la nieve,
con el frío, con el hielo
y comer y pagar fletes;
sufrir tantas necesidades,
oír tantos pareceres,
contentar a tantos gustos
y dar gusto a tantas gentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Barceló Jiménez, Juan (1980): *Historia del teatro en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Castillejo, David (ed.) (1984): *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Teatro Español.
- Cotarelo y Mori, Emilio (2000): *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde mediados del siglo XVI a mediados del XVIII*. Dos tomos. Granada: Universidad de Granada, Edición facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal.
- De los Ríos, Blanca (1989): edición crítica de *Obras dramática completas* de Tirso de Molina, tomo IV. Madrid: Ed. Aguilar, 4ª edición.
- Diago, Manuel V. / Ferrer, Teresa (eds.) (1991): *Comedias y comediantes*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Díaz de Escovar, Narciso / Lasso de la Vega, Francisco de P. (1924): *Historia del Teatro Español*, tomo I. Barcelona: Montaner y Simón editores.
- Orozco Díaz, Emilio (1969): *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Pellicer, Casiano (1975): *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Barcelona: Labor, Ed. José María Díez Borque.
- Pérez-Reverte, Arturo (2003): *El caballero del jubón amarillo*. Madrid: Alfaguara.
- (2005): *El capitán Alatriste*. Barcelona: Debolsillo. Guión de Carlos Jiménez; dibujos de Joan Mundet.
- Rennert, Hugo A. (1909): *The spanish stage in time of Lope de Vega*. Nueva York: Hispanic Society.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1999): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos (1966): edición de *Obras Escogidas* de Lope de Vega, tomo I. Teatro. Madrid: Aguilar, 5ª edición.